Historia de la literatura argentina

37 La literatura de las vanguardias II

Oliverio Girondo
Raúl González Tuñón
Nicolás Olivari
Norah Lange
Ricardo Molinari
Carlos Mastronardi
Eduardo González Lanuza
Francisco Luis Bernárdez



Colegio Nacional de Buenos Aires

Página/12



Pensierosa, (1920), de Emilio Pettoruti

Dirección general de colecciones de historia
de Página/12: Profesora Aurora Ravina

Departamento de Castellano y Literatura
Colegio Nacional de Buenos Aires
Universidad de Buenos Aires
Directora: Profesora Silvina Marsimian
Redactoras:
Profesora Paula Croci
Profesora María Inés González
Profesora Silvina Marsimian
Profesora Sylvia Nogueira

Colaboración especial:
Profesora Marcela Grosso

Auxiliares de investigación:
Profesores Karin Grammatico y Sergio Galiana
Consultas y comentarios: *literatura@cnba.uba.ar*

ISBN Tomo II: 987-503-413-4
ISBN de la obra completa: 987-503-390-1

En tapa: Estampa de Aubrey Beardsley, destacado representante del Art Nouveau

La literatura de las vanguardias II

La poética martinfierrista

El movimiento martinfierrista podría definirse como un encuentro fundamentalmente entre poetas, que coincidieron en la necesidad de renovación de la lírica según los parámetros que las vanguardias europeas venían desarrollando. Preocupados por despojar la expresión poética de la vieja retórica, recargada y artificiosa, vieron en el recurso de la rima un atentado contra la natural música de los versos, que, además, impedía percibir los matices sonoros contenidos en las palabras y en la fuerza ondulante de la sintaxis y las pausas o los silencios. Sostuvieron no sin razón que se podía ser al mismo tiempo un excelente versificador y un pésimo poeta. Por eso proscribieron la rima; el versolibrismo –es decir el uso del verso libre de rima– fue proclamado como un derecho. El ritmo del poema sí fue exaltado pero no el ritmo que resulta de la combinación de la métrica y la rima sino el que genera la selección de vocablos eufónicos, la reiteración de determinadas palabras, frases o estructuras; el ritmo que está asociado a la armonía resultante del fluir variable, expresivo, cadencioso de las unidades de un poema. Leopoldo Lugones, el "venerable maestro" que la generación admiró porque todo lo había experimentado y resuelto antes que ella, fue sin embargo el ejemplo por antonomasia de los principios que estos jóvenes "de avanzada" sancionaban. En "Retruque a Leopoldo Lugones" –texto aparecido en *Martín Fierro* (1925)–, su tocayo Marechal explica las diferencias de la nueva poética, con la descalificación de los pilares que construyeron la antigua: para el joven martinfierrista, la rima y el metro son "juguetes musicales" que usa la humanidad desde su más tierna infancia: dada su necesidad de retener en la memoria extensos textos, en tiempos en que no se conocía la escritura, es justo que los amoldara "en formas ajustadas y de fácil recordación". Sobre todo por la accesibilidad del recurso: "Casi todos los niños riman jugando, en la edad en que poseen las palabras elementales de su lengua; los negros del África riman hasta en sus conversaciones, (...) recordemos los aforismos populares, rimados en su totalidad.". En cambio –confronta Marechal–, el poeta que se interesa por el verso libre debe ser "un gran poeta", un poeta "en busca de equilibrios musicales". En el fondo, lo que se discute a la "vieja" poesía es mantener encorsetado al poema merced al virtuosismo de una musicalidad "prefabricada" que aleja al oyente o al lector de los significados que este puede querer transmitir: "La rima es un opio barato –arremete Marechal–, que se administra al lector para adormecerle ante el contenido esencial del poema. La mayoría de los poemas rimados hacen el efecto de esas bandas municipales, cuyo exceso de bombo y platillo sofoca lo más precioso de la obra, su estructura íntima, su carne, su pulso vital". Por otra parte, el "nuevo" poeta juega con los espacios en blanco y los silencios que el poema también despliega en la página impresa; estos a su vez generan un ritmo de lectura y despiertan nuevas significaciones. En fin, la poesía implicaría no solo lo que se quiere decir sino percibir también lo que se puede callar. Una fuerza visionaria la trasciende: "La poesía no es un juego de sociedad ni un sport de niñas lánguidas." –termina Marechal su argumentación–. "La poesía que fue voz e intuición de grandes verdades, quiere volver por su antigua magia y videncia. No está envejecida ni chochea, como dice Gasset: ella se nutre de lo maravilloso, y nunca estuvo el hombre, como ahora, tan cerca de la maravilla." Intuición, magia, videncia son conceptos que, en esta etapa, empiezan a ser claramente asociados a "poesía", a "lo poético", términos que, de ahora en más, tampoco serán excluyentes de la lírica. El poeta se convertirá en el gran creador cósmico; el mundo, en un objeto a traducir.

Leopoldo Marechal en la ciudad española de Santiago de Compostela, año 1926

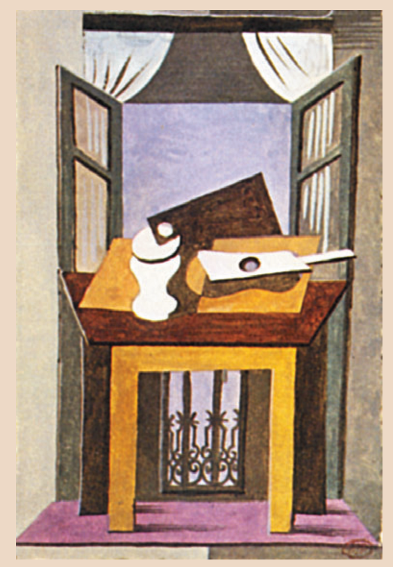


HISTORIA DEL ARTE

Crisis y renovación del arte

PAULA CROCI

Se entiende por *Vanguardia* a distintas tendencias en las artes, generadas en Europa a principios del siglo XX y orientadas a producir quiebres en la tradición artística de la sociedad burguesa. Alcanzó su máxima expresión en el período de entreguerras. El término fue tomado del léxico militar *avant-garde*, que en el siglo XIX denominaba a las fuerzas de choque que, desde la primera fila, atacaban por sorpresa y causaban la destrucción total de las tropas enemigas. En el campo estético, el vocablo sirvió para designar al conjunto de obras y movimientos que se pusieron en contra de las formas hegemónicas del arte –que hacía de las obras meros objetos decorativos de circulación restringida–; del gusto dominante y de las instituciones consagratorias –como academias, premios, museos, críticos y mercado–. Si bien la proliferación de grupos respondía a búsquedas particulares, todos los artistas asumieron como norte común la desacralización de las obras, las que a partir de sus postulados se pondrían al servicio de un nuevo orden emancipador. Estas manifestaciones de rebeldía se afirmaron en un clima de cambios políticos y filosóficos, condicionado por la inminencia de las guerras mundiales, la revolución socialista, el relativismo derivado de los descubrimientos científicos de Einstein, los estudios sobre el inconsciente y la consolidación del psicoanálisis, desarrollados por Freud. Fue el lenguaje y su poder de representación de la realidad, al mismo tiempo, el ámbito más atacado por artistas e intelectuales, por lo general nucleados en escuelas de acción, y el "arma" en la que se cifraba el cambio anhelado. El arte al alcance de todos –cualquiera puede ser artista–, la continuidad entre el arte y la vida –el arte está unido a la experiencia cotidiana– y la posibilidad de decirlo todo –sin las restricciones de la censura– fueron las tres utopías vanguardistas, declaradas en los Manifiestos. Se reconoce que fue el *Cubismo* la primera expresión de la vanguardia, iniciada en 1906 en Francia con los *collage* de Apollinaire y las obras de Picasso y Braque, en las que se descomponen los objetos en distintas figuras geométricas. Inauguró una serie de técnicas que, con algunas variantes, se repitieron en los sucesivos "ismos": el arte no imita la realidad sino que propone nuevas formas de percepción –en el cubismo se trata la simultaneidad de planos que representan puntos de vista múltiples–; la interacción entre las distintas disciplinas artísticas: literatura, plástica, música; la provocación del receptor mediante el culto por lo feo, lo disonante. Le sigue el *Futurismo*, creado en Italia por Marinetti en 1909, caracterizado por la exaltación de la velocidad, la máquina y la guerra. De la mano de Munch, Kandinsky y Klee, aparece el *Expresionismo* hacia 1910 en Alemania, en abierta oposición al *Impresionismo* del siglo anterior. Aquí, el artista, atormentado por la estabilidad precaria del mundo, exterioriza su angustia y deforma los objetos que intenta representar. En 1918 en Suiza y al mismo tiempo en los Estados Unidos "estalla" el *Dadaísmo*, liderado por Tristan Tzara y Man Ray; probablemente la vanguardia más efímera y radical en tanto negaba toda posibilidad del arte. Consistió en una seguidilla de exposiciones en las que se exaltaron la burla mordaz, el juego y el exhibicionismo. Dio origen al *Surrealismo*, instaurado en Francia por André Breton en 1924. La lógica de los sueños, la metáfora aleatoria y el azar reglado son los recursos que surrealistas como Dalí y Aragon integraron al arte. Nacido en España hacia 1919, gracias a Cansinos Asséns, surge el *Ultraísmo,* deseoso de "ir más allá" de todos los "ismos" conocidos hasta entonces. Llegó a la Argentina por iniciativa de Borges.



Naturaleza muerta sobre una mesa frente a una ventana abierta (1919), de Pablo Picasso

Las vanguardias reaccionaron contra "el arte por el arte", estética del siglo XIX que imponía un modo de producción y circulación de las obras solo accesible a la burguesía dominante.



Tapa de un libro que reúne la poesía de Eduardo González Lanuza, editado por Eudeba

La musa de la mala pata, de Nicolás Olivari

La escudilla de Ricardo E. Molinari

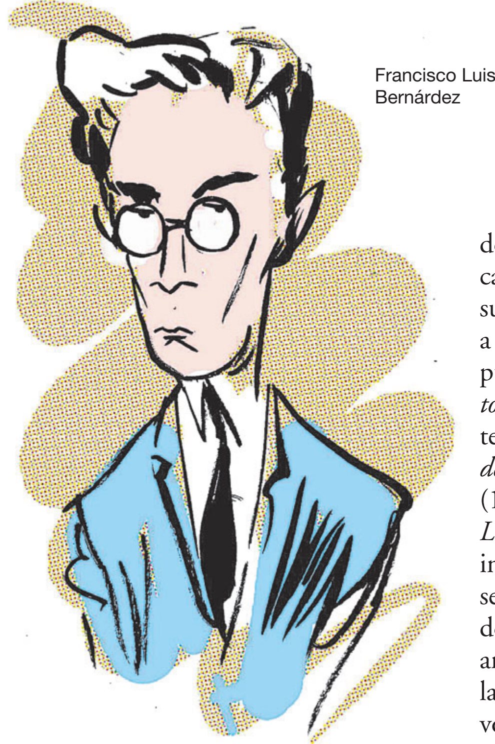
Conocimiento de la noche, de Carlos Mastronardi

Versos a avant-garde

Entre las huestes de *Martín Fierro*, hubo los mejores cultores de la nueva poesía de la segunda década del siglo XX y los representantes más celosos de las vanguardias rioplatenses. Entre ellos, Ricardo Molinari (Buenos Aires, 1898-1996). Su primer libro de poemas es *El imaginero* (1927); aunque sigue el estilo dominante entre los poetas de su generación, muestra ciertos rasgos que se irán acentuando a lo largo de su obra y que lo definirán como un poeta denso y hermético. Fue elogiado por Borges; en España hizo amistad con Cansinos Asséns, García Lorca y los escritores de la generación del '27. En sus versos fecunda un clima de irrealidad y onirismo, producto de un estado de duermevela, mezclado con un tono nostálgico, quejumbroso y lastimero: "Vienes, llegas por el sueño, limpia e igual,/y sonríes, joven y antigua /como una isla, y llamas y acudo prisionero /desde el inmenso dormir en la madrugada. /Y todo es una parte infinita y silenciosa" ("Casida III", *La escudilla*, 1973). Su obra extensa, plagada de referencias al campo y la cultura nacional, se entronca con las tradiciones simbolistas europeas y con el gongorismo español. Se compone, entre otros, de *La muerte en la llanura* (1937), *Elegía a Garcilaso* (1944), *Mundos de la madrugada* y *Unida noche* (1955). Este último, compuesto de odas, sonetos y romances, recibe el Primer Premio Nacional.

"Nací con el siglo en la esquina de Paso y Cuyo –hoy Sarmiento– donde mi padre, capitán mercante, refugiara decabalantes singladuras instalando un almacén (...) Brillante escolar y detestable secundario en unas 'suites de rabonas' que malograron un indeciso bachillerato. Un odiado período de empleado de comercio y después Botana, en su diario *Crítica* (...) Libros de versos dentro del movimiento llamado 'Boedo': *La amada infiel* (1924). Por este libro me expulsaron Castelnuovo y Barletta de su grupo y me fui a Florida donde Ricardo Güiraldes y Évar Méndez recibieron con un abrazo a mi recién nacida *La musa de la mala pata* (1926). Desde siempre escribo, me enorgullece ser, ante todo, periodista, oficio que amo.". Con estas palabras, Nicolás Olivari resume su vocación literaria y justifica su periplo por los grupos vanguardistas hasta encontrar, más por aceptación que por elección, el lugar desde donde proyectarse como escritor inconformista; fue el "poeta maldito" de los círculos intelectuales por su insistente devoción por lo "feo" y lo escandaloso. Cafés, tranvías en la madrugada, conventillos, suburbios, prostitutas, anarquistas, musas con "mala pata", dactilógrafas tuberculosas son los personajes que habitan el universo poético de Olivari, ajustados a versos y estrofas irregulares, términos del lunfardo, palabras soeces, frases eróticas, descripciones descarnadas y asociaciones cómicas, en un franco estilo conversacional: "Vaya... ¿Una negra olvidada en una lechería? /Si será chusca esta ocurrencia mía: /¡Una negra en una lechería! (...) La lengua de mis ojos lame tus reproches, /tu nebuloso mirar de antílope cegado /recoge la lengua de mis ojos, ¿a tu costado/ sientes mi solidaridad de desplazado /esta noche?" ("La negra olvidada en la lechería", *La musa de la mala pata*). Completa su producción poética *El gato escaldado* (1929).

Carlos Mastronardi (Gualeguaychú, 1901-1976), desde su infancia, se dedicó a la pintura y el dibujo hasta que se inició en el periodismo, escribiendo artículos humorísticos en diarios de Entre Ríos. A los 19 años, se traslada a Buenos Aires para consolidar su carrera de periodista, traductor y escritor de poemas y ensayos. A pesar de su estilo alejado del vanguardismo dominante, fue colaborador de la revista *Martín Fierro,* donde trabó amistad con Borges. Su obra fue extremadamente breve, tal vez debido a "la parsimonia y pereza" –según él–, o porque dedicó gran parte de su vida a la elaboración de *Luz de provincia*, libro de poemas cuya versión definitiva


Francisco Luis Bernárdez

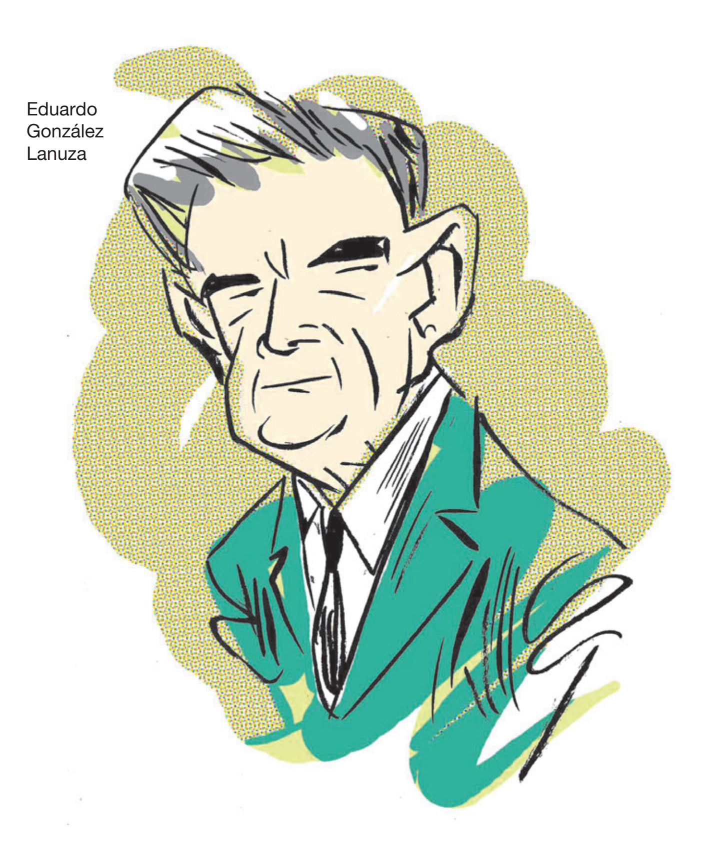
se conoció en 1956. En 1926 apareció su primer libro, *Tierra amanecida*; le sigue *Tratado de la pena* (1930) y *Conocimiento de la noche* (1837), en el que evoca su tierra natal y el cual es semilla de *Luz de provincia*. Su obra es un ejercicio de estilo que muestra cómo escribir poesía después del Modernismo sin entregarse a las vanguardias: "Un fresco abrazo de agua la nombra para siempre; /sus costas están solas y engendran el verano. /Quien mira es influido por un destino suave /cuando el aire anda en flores y el cielo es delicado (...) Lindo es mirar las islas. Una callada gente /en cuyos ojos nunca se enturbia el claro día, /atardece en sus costas o cruza con haciendas, /dichosa en la costumbre y en la amargura, digna.".

Francisco Luis Bernárdez (Buenos Aires, 1900-1976) vivió varios años en Galicia, España y Portugal, donde se contactó con las nuevas corrientes estéticas, alrededor de Ramón del Valle Inclán en el café Maxin de Madrid. Importó a la Argentina las técnicas innovadoras y las difundió como director de la revista *Proa* y colaborador de *Martín Fierro*. Su poesía, de inspiración religiosa y nostálgica de la tierra de sus ancestros, resulta una verdadera arte amatoria a la manera clásica. Con 22 años publicó dos libros de poemas, *Orto* y *Bogar,* y dos más antes de que terminara la década del '20, *Kindergarten* (1923) y *Alcándara* (1925). Su obra más importante, *La ciudad sin Laura* (1938), se inspira en la figura de su esposa y se arma sobre la base de sonetos dedicados a distintas formas de amar, como "Soneto del amor milagroso", "Soneto del amor unitivo", "Soneto del amor victorioso".

Eduardo González Lanuza nació en 1900 en Santander, España, en una casa con ventanas al mar. Descendiente de una familia de comerciantes importadores de artículos de ultramar, a los 9 años se trasladó a América, en donde sus padres buscaron mejor suerte. Desembarcó en Buenos Aires, donde comenzó una vida austera en el barrio de Belgrano. En la escuela pierde su acento peninsular; una vez terminada la primaria, ingresa en un colegio industrial y luego trabaja en una cervecería. A los 20 años contrae matrimonio y comienzan sus colaboraciones en revistas que él mismo funda con Borges: primero, *Prisma* y, luego, *Proa*. También publica en *Martín Fierro*. Su primer libro, *Prismas* (1923), es una recopilación de los poemas ya editados en las revistas, en los que celebra el cambio de percepción que impone la experiencia del tiempo y del espacio propia de la ciudad moderna, en poemas como "Instantánea" y "Poemas de los ascensores". Además, en el prólogo inaugura la reflexión sobre la poesía y el arte de escribir, actividad que lo va a caracterizar a lo largo de su vida con afirmaciones como: "Mis poemas son ante todo inspirados; buenos o malos, tú sabrás; pero inspirados". Aclara también que la inspiración es "la pujanza de mil formas sin formas que anhelan transmutarse en realidad viviente". En general, niega la rima pero no desdeña el ritmo. Su búsqueda más intensa está en la metáfora, "la manera como toda creación se realiza", es decir, "por metaforización, vale decir por contraste, por comparación. Hay en todas las cosas una eterna tendencia a la unidad absoluta que en nosotros adquiere la sublimidad del amor. (...) Solo queda al poeta, para expresar su estado de ánimo, buscar en la hondura trágica de las cosas absortas en el tiempo y asir aquellas cualidades que la hermanan con el alma. (...) Por eso he tratado de sobrepasar la usual metáfora, en la que las cosas se aparejan según semejanzas que solamente impresionan a los sentidos, relacionando entre sí todas aquellas en cuya esencia ausculte esa necesidad de unión.".

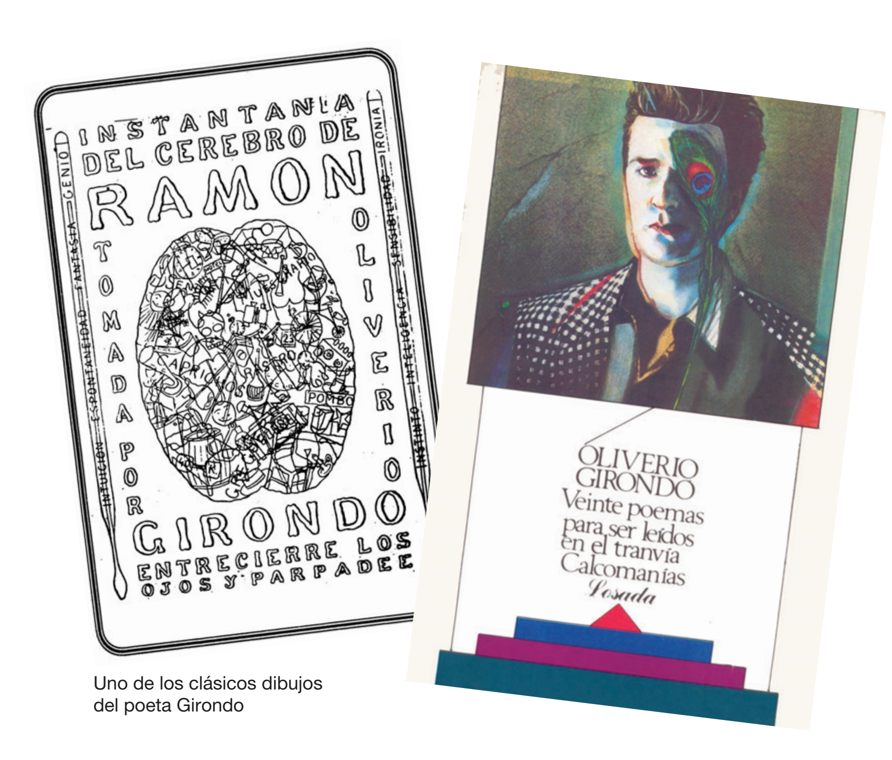
En *Treinta y tantos poemas* (1932) ya aparece un contraste irremediable, recurrente en su poesía: la vida y la muerte. Seis años más tarde, en *La degollación de los inocentes*, destaca positivamente, hasta con cierta


Norah Lange, su madre
y su esposo, Oliverio Girondo


Eduardo González Lanuza

admiración, la condición trágica del mundo: “Paz y negrura solo descubrimos./ Espejo del naufragio de las horas, /hacia ti vamos y de ti venimos, /y de tus aguas purificadoras/ irrumpe de la entraña de la muerte /el manantial de todas las auroras.”. En este libro, después de haber renegado insistentemente de la rima, acude a este recurso para demostrar que la novedad también puede estar en un uso original de los procedimientos clásicos de la poesía. *Transitable cristal* (1943) toca temas como la perfección platónica y la transparencia en la visión de las cosas del mundo. Los problemas de la creación poética y meditaciones sobre la metáfora son retomados en un libro de ensayos: *Variaciones sobre la poesía* (1943), donde se declara en contra de la integración de las artes, ya que de la mezcla –sostiene– solo puede resultar un híbrido. Con *Oda a la alegría* (1949), incorpora los versos largos, las rimas aleatorias y refuerza resonancias bíblicas que se podían rastrear en su anterior producción. Su último libro de poesías es *Suma y sigue* (1960), que gana el Primer Premio Nacional. Presenta poemas en los que la experimentación ya no pasa por la búsqueda metafórica sino por la pura materialidad del lenguaje: “Ayer, ayer, ayer, empecinado / en ser ayer pudiendo ser ahora, / por el ayer, ayer, ¿quién te demora / ayer, al propio ayer encadenado.”. Murió en Buenos Aires en 1984.

Norah Lange (Buenos Aires, 1906-1972) fue la musa inspiradora de la mayoría de los hombres de *Martín Fierro*: Córdova Iturburu le dedica un poema; Marechal escribe sobre uno de sus libros; Girondo le ofrece matrimonio y dicen que Borges también estaba enamorado de ella. Todos recordarían siempre su llamativa melena pelirroja y la libertad con la que se movía por la vida. Hija de una familia acomodada de noruegos, llevó una vida atípica y privilegiada para una mujer en su época. Su casa en Pampa y Tronador en el barrio de Belgrano era escenario de animadas tertulias con los intelectuales más renombrados. Participó junto con Borges y Marechal de *Prisma* y *Proa*. Pasó parte de su infancia en Mendoza, hasta que la muerte de su padre y, al poco tiempo, de la menor de sus hermanas obligó a la madre a regresar a Buenos Aires y enfrentar una vida con apremios económicos. Gracias a la educación recibida, Norah Lange y sus hermanas ingresaron al mundo laboral como secretarias y traductoras y, por el encanto que las envolvía, se relacionaron con poetas y pintores reconocidos; estos invitaron a Norah a participar de proyectos periodísticos y literarios. Por insistencia de *Martín Fierro*, publica en 1925 *La calle de la tarde*, un libro de poemas en prosa de raigambre ultraísta, avalado por un prólogo de Borges. No obstante la amistad que los unía, sus colegas en las letras no reconocen grandes méritos en los versos atiborrados de metáforas de la joven; la prefieren anfitriona de reuniones sociales. El recibimiento tibio de su primera obra no la amedrenta y, al año siguiente, edita *Los días y las noches*; esta vez el comentario en *Martín Fierro* corrió por cuenta de Marechal, quien a igual que Borges señala la corta edad de la poetisa, pero reconoce la renovación que proponen sus poemas en la época. Antes de embarcarse a Oslo en 1928 para despejar el dolor por el regreso a París de Girondo, el que será su marido, prueba su suerte con la prosa en una novela, *Voz de la vida* (1927). Su obra poética *El rumbo de la rosa* (1930) es el resultado de ese viaje peculiar, en el que intenta reproducir la actividad cultural de su casa, en este caso, junto a marineros noruegos. El libro que conoció el elogio de sus lectores exquisitos fue *Cuadernos de infancia* (1937), en el que Norah explotó la prosa autobiográfica de forma novedosa para la época: montaje de episodios, fragmentarismo, mirada oblicua sobre los hechos, anécdota débil.



Uno de los clásicos dibujos del poeta Girondo

Tapa del libro de Oliverio Girondo, editado por Losada, que reúne dos de sus obras más tempranas

"Yo no tengo sangre de estatua"

El trayecto de Oliverio Girondo (1891-1967) empieza en una familia aristocrática de Buenos Aires, traza recorridos vertiginosos de ida y vuelta de su ciudad natal a Europa, hasta que finalmente, en 1931, el escritor se afinca definitivamente en la urbe porteña. La crítica coincide en que, en los años '20, es el único vanguardista argentino gestor de una actitud de ruptura y violencia verbales. Su obra se inicia con un libro publicado en París: *Veinte poemas para ser leídos en el tranvía* (1922), que en 1925 se edita en Buenos Aires, cuando Girondo ya ha escrito el Manifiesto de *Martín Fierro*. La edición local de los *Veinte poemas* se abre con un *epígrafe*, una *dedicatoria* al "cenáculo fraternal" de colegas y una "Carta abierta a 'La Púa'" –ese cenáculo–, redactada a pedido de Évar Méndez. El primero es síntesis y anticipación de la idea de poesía que desarrolla el libro: "Ningún prejuicio más ridículo que el prejuicio de lo SUBLIME". En la dedicatoria, sostiene que ser latinoamericano capacita a él y a sus camaradas para "digerir bien" la cultura del mundo, sin complejos: desde un "kouskous oriental" hasta "esos chorizos épicos de Castilla". Confía en que el cosmopolitismo transforma libremente la tradición, sin sacralizarla. La "Carta abierta" es una suerte de *poética* o reflexión sobre la creación literaria, donde define en primer lugar cuáles son los materiales "poéticos" en los que puede encarnarse la belleza. El poeta convierte "lo inútil y el desperdicio" –que se puede encontrar "en las calles"– en material estético. En segundo término, defiende la valoración de lo cotidiano como "manifestación admirable y modesta de lo absurdo", que permite "cortar las amarras lógicas" y que sería la condición indispensable para que el arte se convierta en "juego" y pueda lanzar una mirada "pueril" sobre el mundo, a la manera de los primeros surrealistas con los cuales Girondo estrecha vínculos por esa época. También reflexiona sobre el proceso por el cual el arte se convierte en un "trabajo" y la actitud de asombro, en un gesto mecánico. Cuestiona al artista que puede tener éxito entre los lectores y pone en duda la calidad de una escritura que guste al "hipopotámico público", como señala en el Manifiesto. Además, llama la atención sobre la función social del escritor argentino como vehiculizador de una "fonética americana". La "Carta" se cierra con un gesto de exaltación de lo contradictorio en el arte: "tiro mis *Veinte Poemas*, como una piedra, sonriendo ante la inutilidad de mi gesto". *Veinte poemas* y *Calcomanías* (Madrid, 1925) son dos libros de la ciudad moderna. Provienen de los viajes de juventud de Girondo y fueron esbozados en sus *Cuadernos de viaje* por Europa, cuando madura una percepción diferente de la del turista rastacuero o del aristócrata, y esboza una sensibilidad vanguardista. La pupila del viajero es herramienta de ruptura estética-ideológica. Se trata de una mirada inédita sobre la tradición que convierte estos libros inaugurales en *parodia* de los diarios de viaje. Viajero sibarita, Girondo deglute el "aura" de los espacios sagrados. La palabra 'tranvía' en el título de *Los veinte poemas* da a la poesía un carácter público; inscribe la lectura en un medio signado por la velocidad, el trabajo cotidiano, el "instantaneísmo" moderno. En el itinerario de esta colección se mezclan el Buenos Aires céntrico y sus barrios (Flores), la distinguida Mar del Plata de los '20, París, Verona o Dakar. El nombre *Calcomanías* sugiere una versión infantil de las colecciones de postales de viaje. Fue un libro dedicado a España –"¡España!" sugestión cálida y persistente como un bordoneo de guitarra"–, país representado como espacio donde se asimilan dos culturas. Los títulos de ambos libros, además, sugieren la noción vanguardista de la continuidad arte-vida: "el arte no debe ser una forma elegante de escamotear la vida, sino una forma más libre de vivirla más intensamente", asevera en 1933 Girondo en la revista *Contra*. Sin límites para la apro-



Vendedor de helados, dibujo de Oliverio Girondo

piación visual, el poeta es un *ojo-cámara* que incorpora lo que la urbe ofrece como vidriera, pero con una mirada extrañada, enfrentándose a cada objeto de un modo no automatizado por la rutina. Esta "desautomatización" hace posible la capacidad de descubrir los rasgos asombrosos, sutiles, olvidados o desvalorizados en lo que rodea al hombre. Girondo combate la costumbre que "nos teje diariamente una telaraña en las pupilas" y deja intelectualmente ciegos. La figura del poeta-mirón, lejos del sentimentalismo, la nostalgia o la espiritualidad, se caracteriza por su mirada "descentrada", mediante la cual se da vida a lo inanimado, se personifica lo animal y se cosifica lo humano, provocando la dislocación humorística e irrespetuosa de lo real. En "Fiesta en Dakar", "el candombe les bate las ubres a las mujeres"; en la "Milonga" porteña, "el bandoneón canta con esperezos de gusano baboso"; mientras que, en "Apunte callejero", el poeta percibe cómo "pasan unos senos bizcos buscando una sonrisa sobre las mesas". Las palabras seleccionadas configuran una poesía "antipoética" que se aleja de lo usual en la lírica clásica. El mar pierde su romanticismo para volverse "ritmo de divagaciones con su baba y con su epilepsia"; y los "efebos barbilampiños" de Biarritz "usan la bragueta en el trasero". Es, además, poesía combativa de las formas occidentales de la trascendencia: el arte, la religión y el amor. En Toledo, hay "perros que se pasean de golilla con los ojos pintados por el Greco"; durante el "Domingo de Ramos por la tarde", en una procesión sevillana, "una virgen avanza hasta las candilejas de su paso, constelada de joyas, como una cupletista"; en Brest, "la camarera me trae, en una bandeja lunar, sus senos semidesnudos... que me llevaría para calentarme los pies cuando me acueste". Las imágenes motoras captan el vértigo de la ciudad moderna y se transforman en principio constructivo de los poemas; se acude a procedimientos cinematográficos como el montaje, el primer plano o la fragmentación, usados, por ejemplo, para describir los cuerpos de los bañistas de "Croquis en la arena": "Brazos. Piernas amputadas. Cuerpos que se reintegran. Cabezas flotantes de caucho". El último libro del período, *Espantapájaros (Al alcance de todos)*, fue publicado en Buenos Aires en 1932, cuando Girondo volvió de Europa. El autor lo promocionó de manera inédita: "Con él [un espantapájaros gigante] paseó Oliverio quince días por Buenos Aires para vender el libro (...) El muñeco iba en una carroza coronaria (...) tirada por seis caballos con su auriga y lacayos (...) El muñeco (...) es el académico que íbamos a quemar en el patio de la SADE", describe su esposa Norah Lange. Con este recurso, Girondo convierte la literatura en mercancía y transforma el género publicitario en un hecho estético. A la vez, en tanto tiene lugar en el espacio público y cotidiano, inaugura una forma del *happening,* suceso artístico instantáneo y efímero, "al alcance de todos", ya sea en la calle o "en el bolsillo". El libro consta de un *poema concreto* –un *caligrama* que dibuja con las palabras el espantapájaros del título– y 24 poemas en prosa. El muñeco, parodia del hombre, se mofa del saber indiscutible de los académicos, la tradición, la psicología y la metafísica. La cabeza, sinécdoque del conocimiento humano, alberga todas las personas gramaticales con un predicado común: "el no saber nada". El torso y los brazos refuerzan la antítesis entre la educación pragmática recibida y la propensión a la meditación onanista de su generación; las piernas no conducen a ningún lado, pues gastan energía en un "subir arriba" y un "bajar abajo", en busca de algo que no encuentran. El muñeco condensa la "patada" global que todo el libro da a las convenciones, instituciones y reglas sociales para el cuerpo y la mente.

RECORRIDO

La politización de la vanguardia

MARCELA GROSSO

Caso singular, el de Raúl González Tuñón (1905-1974), poeta con la rara virtud de haber resuelto la tensión entre arte y vida –literatura y política, praxis individual y compromiso social–, con una coherencia inusual, construyendo una obra tan emotiva como agitadora, que late al pulso de acontecimientos fundamentales de la primera mitad del siglo XX, como el proceso abierto con la revolución bolchevique, el ascenso del fascismo, la Guerra Civil española, la segunda Guerra Mundial. Nacido en el porteño barrio de Once, en un hogar de inmigrantes españoles, su condición de escritor "recién llegado" al campo intelectual explica en gran medida su itinerario estético e ideológico: ajeno al legado cultural, tradiciones y pasado prestigiosos de los criollos viejos, no hay para él –como señala Beatriz Sarlo– "nada que reivindicar sino las posibilidades de futuro", y este pasará a llamarse "revolución". Del abuelo Tuñón, minero asturiano socialista que llevaba al nieto a las manifestaciones del 1º de Mayo –donde los encendidos discursos anarquistas eran seguidos invariablemente por la represión policial–, heredó su inclinación social; del abuelo paterno, estatuario y pintor de imágenes, el espíritu andariego. La trayectoria del joven Tuñón se inicia con su precoz lanzamiento en la bohemia literaria y su quehacer periodístico en el mítico diario *Crítica*, donde ingresa con apenas veinte años, de la mano de su hermano Enrique, integrando un staff que reúne nada menos que a Arlt, Olivari, Nalé Roxlo, Córdova Iturburu, Borges y otros notables. Como corresponsal en el vespertino de Natalio Botana recorre la ciudad, el país y el mundo, en los años que rodean a la crisis del '30: entre otros hechos, cubre la huelga de los cañeros en Tucumán, "Villa Desocupación" (una de las primeras "villas miseria", en Puerto Nuevo) y la Guerra del Chaco. Mientras se desempeña en medios periodísticos, desarrolla su tarea poética: "...la realidad me suministraba el recóndito material, la savia nutricia que en algún rincón de la conciencia estimulaba el embrión del poema" (*Contempla el mundo. Periodismo vital*, autobiografía inédita). Por entonces, Tuñón ya se ha integrado al tumultuoso espacio de la vanguardia rioplatense y colabora con *Inicial*, *Proa* y *Martín Fierro*. Su primer libro, *El violín del diablo* (1926), lo sitúa como poeta vanguardista por su estética de la fragmentación y la mezcla, procedimientos con los que imprime un mayor dinamismo a la representación de lo urbano –núcleo temático relevante para las vanguardias–. El libro acusa influencias ajenas al martinfierrismo: de Carriego, la temática barrial; de Blomberg, la atmósfera portuaria; en tanto que la consigna baudeleriana del "odio por el domicilio y la pasión del viaje" instiga al yo lírico a internarse en los pliegues más sórdidos de la ciudad y confraternizar con los excluidos de la sociedad burguesa, de la que el poeta reniega. En "Eche veinte centavos en la ranura", el texto más famoso del poemario, se perciben ciertas constantes de la obra inicial, que comprende, además, *Miércoles de ceniza* (1928) y *La calle del agujero en la media* (1930): la fascinación por el mundo "canalla", que deviene en la estetización de lo convencionalmente feo; el acento en lo coloquial, mediante onomatopeyas, exclamaciones, giros populares ("Salta la cuerda, sáltala,/ojos de rata, cara de clown,/y el trala-trala-tralalá/ ritma en tu viejo corazón"); el tono entre irónico y zumbón; la invitación al diálogo,

> "(...) virtual fundador de la moderna poesía política en lengua castellana, precursor en el hallazgo de una entonación argentina –o porteña, o rioplatense– para el discurso poético, maestro de poetas de generaciones posteriores, Raúl González Tuñón ocupa un lugar protagónico en el campo de la poesía argentina (...)". Daniel Freidemberg



Raúl González Tuñón, en el centro de la foto, cuando le fuera otorgado el premio Pondal Ríos en el año 1962

con vocativos o preguntas: “Y no se inmute, amigo, la vida es dura (...) Si quiere ver la vida color de rosa/ eche veinte centavos en la ranura”. De la ciudad moderna, Tuñón selecciona ámbitos relacionados con el margen social y los bajos fondos –piringundines, bodegones, mercados de pulgas, circos pobres–, habitados por un elenco de fracasados y excluidos –malandras, marineros, vagabundos, rameras–, sobre los que pesa la mirada fraternal e indulgente del poeta. Personajes exaltados poéticamente, que en el envés de su degradación y cursilería encuentran la posibilidad de redención por la vía de los sueños y la aventura. En esos mismos años –la asociación se impone, inevitable–, Borges funda su arrabal metafísico. Sus nombres conviven en la significativa dedicatoria del ejemplar de *Luna de enfrente* (1925) que Borges entrega a Tuñón: “Al otro poeta del suburbio”. Sus invenciones, sin embargo, son antitéticas. En tanto Borges procura recuperar al Buenos Aires perdido, de patios y arrabales, Tuñón se demora, sin nostalgia, en la ciudad presente, babélica. La repetida imagen del puerto y sus alrededores condensa las notas distintivas de cosmopolitismo y diversidad: “Yo conozco una calle que hay en cualquier ciudad”, insiste el yo lírico de Tuñón en “La calle del agujero en la media”. Ya no es posible identificar a Buenos Aires en esta nueva geografía urbana, cruzada por topónimos y personajes de países diversos. Así, en la escenografía de “Riachuelo de la Villette” –“aguas sucias de petróleo y aceite (...) Calles que vienen de los Mataderos...”– puede reconocerse antes La Boca que los márgenes parisinos. Fruto de su viaje a París en 1929, *La calle del agujero en la media* revela el impacto de las vanguardias europeas, sobre todo del surrealismo, cuyo influjo se traduce en la libre asociación, el poema en prosa, la yuxtaposición de imágenes y una mirada subversiva, cautivada por la magia de lo cotidiano, que arranca al objeto de su entorno habitual, desnaturalizándolo y destacándolo (el *objet trouvé* surrealista). Esta celebración del mundo como acontecimiento maravilloso se intensifica en los poemas atribuidos a Juancito Caminador, personaje nacido en *Miércoles de Ceniza*, que reaparece en *Todos bailan, Poemas de Juancito Caminador* (1935) y atraviesa la obra de Tuñón, asumiendo la autoría de muchos de sus poemas. Trotamundos y prestidigitador se conjugan en la figura de este poeta que, con un artero truco de ilusionista, aúna los hechos vividos con lo imaginado y lo onírico, ofreciendo una visión encantatoria de la realidad. En esta operación de montaje resuenan los postulados del Primer Manifiesto surrealista, que Juancito Caminador enarbola en *Todos bailan*: “Traigo la palabra y el sueño, la realidad y el juego de lo inconsciente,/lo cual quiere decir que yo trabajo con toda la realidad”. La diferencia entre la voz de Tuñón y la voz ficcional se desvanece en más de un texto, por ejemplo, en “Saudade con nombres y fechas” (*Hay alguien que está esperando*), donde las vivencias de Juancito Caminador siguen punto por punto la biografía de Tuñón, o en “Poema para un niño que habla con las cosas” (*A la sombra de los barrios amados*), dedicado a su hijo Adolfo Enrique, a quien la



Tapa de la Antología Poética de Rául González Tuñón, editada por Losada

Los poemas de Juancito caminador, editados por Página/12

La muerte en Madrid, libro de poemas de González Tuñón, editado por Página/12

voz autoral regala “un mapa con las rutas /que siguiera Juancito Caminador, tu viejo.”. Potenciada por la experiencia surrealista, la estética de la mezcla se profundiza, además, en el entramado de discursos de varia procedencia –titulares de diarios, eslóganes, telegramas, estribillos infantiles, tatuajes de marineros–, pero también en la multitud de referencias culturales provenientes, en forma privilegiada, de la música, la literatura y el cine norteamericanos, y de la actualidad. Por otro lado, el surrealismo legitima el ideal de unidad entre vida y poesía, vanguardia estética y política. En 1933 Tuñón comienza a dirigir la revista literaria y político-cultural *Contra*, en la que colaboran algunos ex martinfierristas. La revolución y el internacionalismo son las bases programáticas de esta publicación que Beatriz Sarlo define como “el espíritu del martinfierrismo transmigrado a la izquierda”. Tras cinco números, es clausurada, y el escritor, detenido y procesado por “incitación a la rebelión” por su poema “Las brigadas de choque”. En 1934, año en que se afilia al Partido Comunista, publica *El otro lado de la estrella*, conjunto de relatos y prosas poéticas, que evidencian su radicalización política: “No os atreveréis a decirme a mí (...) que con tranquilidad de conciencia se puede ser neutral en este momento”, fustiga desde el “Blues de 4 centavos”. A partir de *La rosa blindada* (1936), escrito durante su primer viaje a España e inspirado en la insurrección y masacre de los mineros asturianos en 1934, su lírica toma un giro decisivo: se trata de textos eminentemente políticos, de tono exaltatorio, agitación y denuncia. La Guerra Civil Española resulta la coyuntura propicia para la materialización de su proyecto poético. Retorna a España, donde prosigue su labor periodística en publicaciones antifranquistas y como corresponsal de la prensa republicana en Buenos Aires. Representa a la Argentina en el II Congreso Internacional de Escritores para la Defensa de la Cultura, que reúne en Valencia a intelectuales revolucionarios y antifascistas. En *La muerte en Madrid* (1939) se amplifica el registro épico. Los personajes desclasados de sus poemarios anteriores son sustituidos por un sujeto colectivo que irrumpe heroicamente en escena: labradores, jornaleros, milicianos, el 5º Regimiento... El anecdotario de la época ha eternizado la figura de Tuñón recitando públicamente sus poemas, que comienzan a circular en forma anónima por el pueblo: poesía deliberadamente popular, enraizada en la tradición española tanto oral como culta. Muerte y revolución –la primera, condición de la segunda– son constantes temáticas del período. En el horizonte ideológico del autor, la muerte engendra vida, en tanto la muerte individual se inscribe en la historia colectiva; del mismo modo, la derrota es victoriosa pues se integra en la dinámica que conduce al inexorable triunfo revolucionario.

Tras sus libros consagratorios, Tuñón continúa una vasta producción en la que perduran sus motivos más entrañables, así como sus inquietudes estéticas e ideológicas. Un grupo de textos, centrados en el acontecer histórico y el empecinado ejercicio de la memoria, puede inscribirse en una suerte de “poesía civil”: *Canciones del Tercer Frente* (1941), *Primer canto argentino* (1945), *Hay alguien que está esperando* (1952), *Todos los hombres del mundo son hermanos* (1954), *Demanda contra el olvido* (1963). El protagonismo de la ciudad retorna con fuerza en *A la sombra de los barrios amados* (1957) y persiste hasta el final: *Poemas para el atril de una pianola* (1965), *Crónica del país de nunca jamás* (1965), *El rumbo de las islas perdidas* (1969), *La veleta y la antena* (1969), *El banco de la plaza* (1977, póstumo). La ciudad aparece teñida –ahora, sí– por una mirada nostálgica, que intenta atrapar “el antiguo rostro del barrio” y “la magia de las cosas corrientes” (“Dictado en el entresueño”). Pero el gesto evocativo queda superado dialécticamente: el ayer encierra la clave del mañana; el recuerdo coexiste con la utopía. Como confiesa el poeta en “Poetango de la Belle Époque”: “Nunca olvidé al bohemio ni al francotirador /que vigila en mi sangre.”.

La travesía de la escritura

Las *Vanguardias* europeas dejaron su impronta rebelde y contestataria en casi todos los países de Occidente. Latinoamérica, sumada a estos estertores, creó algunos movimientos locales con ecos de las corrientes consolidadas en el Viejo Mundo, combinados con la exploración de caminos propios: la *Antropofagia* brasileña, encabezada por Oswald de Andrade (1890-1954); el *Estridentismo* mexicano, de Manuel Maples Arce (1898-1981); el *Creacionismo* chileno, de Vicente Huidobro (1893-1948); el *Simplismo* peruano, de Alberto Hidalgo (1897-1967) y la versión martinfierrista del Ultraísmo, explotadas por Borges o Girondo. La incorporación de referentes inéditos, el verso libre, la sintaxis dislocada, la distribución novedosa de las palabras en la página, la desaparición de los límites entre las prácticas poética y otras manifestaciones artísticas –como la pintura, la música, la fotografía– son los procedimientos que las vinculan con sus antecesores europeos, mientras que el diálogo con los procesos sociales del mundo latinoamericano y la inclusión de palabras de los dialectos locales son sus características particulares. Hacia la década del '50, cuando las vanguardias históricas ya habían dejado atrás su estridencia, aparece en Brasil el *Concretismo,* un movimiento estético literario deseoso de dar un salto cualitativo respecto de los viejos vanguardistas, que fuera más allá de la ruptura de las formas tradicionales y de la experimentación con los materiales verbales y no verbales. Los principios del Concretismo fueron postulados por Augusto de Campos (Brasil, 1931), Haroldo de Campos (Brasil, 1929-2003) y Décio Pignatari (Brasil, 1927), fundadores del Grupo *Noigandres* en San Pablo, quienes sostenían axiomas como: "[la poesía concreta] es la coincidencia y simultaneidad de la comunicación verbal y no verbal", con el propósito de reflexionar sobre los alcances de la modernización, la relación del hombre con la máquina, la civilización técnica, el futuro tecnológico. Los resultados se vieron plasmados en el lanzamiento de la Primera Exposición Nacional de Arte Concreto, que tuvo lugar en el Museo de arte Moderno de San Pablo en 1956. Allí pudieron verse los primeros *poemas-carteles* de los pioneros del movimiento a los que se sumaron otros artistas brasileños, Ferreira Gullar, Vlademir Dias-Pinos y José Lino Grunewald. Desde sus comienzos, la poesía concreta se puso en contra de la concepción clásica de los poemas que –según los seguidores de la tendencia– privilegia el contenido por sobre la forma, es decir, "abstrae" la forma para focalizar en el sentido que quiere construir. En cambio, los concretos, a partir de la destrucción de la idea lógica, espacial o visual del poema, dan lugar al objeto-palabra hecho poesía. Es decir, el componente material de las palabras (forma, tipografía, longitud) adquiere una importancia central en la disposición de la página, de manera que su apariencia visual significa más que los contenidos –que también aportan su significado–: el lector primero ve el poema y su sola forma ya le transmite el sentido buscado por el poeta. El propósito es la revalorización de la materialidad del lenguaje, las formas de las palabras, el dibujo que se puede construir con su combinación mediante la proximidad gráfica o visual. De esta manera, la lengua ya no es solo un vehículo de significado, sino un significado en sí mismo, a la manera del ideograma de la tradición china o los caligramas ensayados en las primeras vanguardias, por ejemplo, el poema con forma de espantapájaros de Girondo o de caballo de Apollinaire; pero llevados al extremo, como sucede con el poema sin nombre de Augusto de Campos, elaborado sobre la base de los términos "huevo" y "feto" y cuyas estrofas reproducen precisamente el dibujo de un huevo.

ovo
novelo
novo no velho
o filho em folhos
na jaula dos joelhos
infante em fonte
feto feito
dentro do
centro

nu
des do nada
ate o hum
ano mero nu
mero do zero
crua criança incru
stada no cerne da
carne viva en
fim nada

o
ponto
onde se esconde
lenda ainda antes
entreventre
quando queimando
os seios são
peitos nos
dedos

Poesía de Augusto de Campos (fragmento)

Antología

El mar

"(...) El mar pregunta por nosotros en el lenguaje de sus olas más oscuras.
(De tan sombrías, ni siquiera tiene la gracia luminosa de la espuma.)
Profundos son sus ojos negros, pero su voz es todavía más profunda.
Es necesario haber sufrido sin compasión para saber lo que murmura.
Las olas vienen de muy lejos a descansar en nuestro ser, una por una.
Vienen sin restos de naufragios y bajo cielos sin estrellas y sin luna.
No vieron islas encantadas, ni blancas velas, ni gaviotas vagabundas.
Desierto igual es imposible fuera del ser por quien suspiran y preguntan.
Sobre las olas desoladas el firmamento está distante como nunca.
Sólo este mar que nos invoca puede medir la soledad en nuestra angustia. (...)"

Francisco L. Bernárdez, *Poemas elementales.*
En *Antología Poética*,Madrid, Espasa Calpe, 1972.



Los bienes de la sombra

"Con el ánimo puesto en lo perdido
bueno es seguir los pasos melodiosos
del júbilo que anduvo por la espaciosa casa
cuyos verdes retiros anunciaban el campo
–tan pródigos de fronda cual si fueran
tierna continuación de los montes vecinos–
cuando la dicha tuvo siete nombres
y éramos una estrella en el reunido afecto
que a ritos venturosos se entregaba,
mientras la fiel glicina, como un cielo más nuestro,
al suave azul volvía por amable costumbre,
y anhelaba el espacio para vernos,
inspirada, constante en sus favores, creciendo con nosotros. (...)"

Carlos Mastronardi, *Conocimiento de la noche*, Buenos Aires, Raigal, 1956.

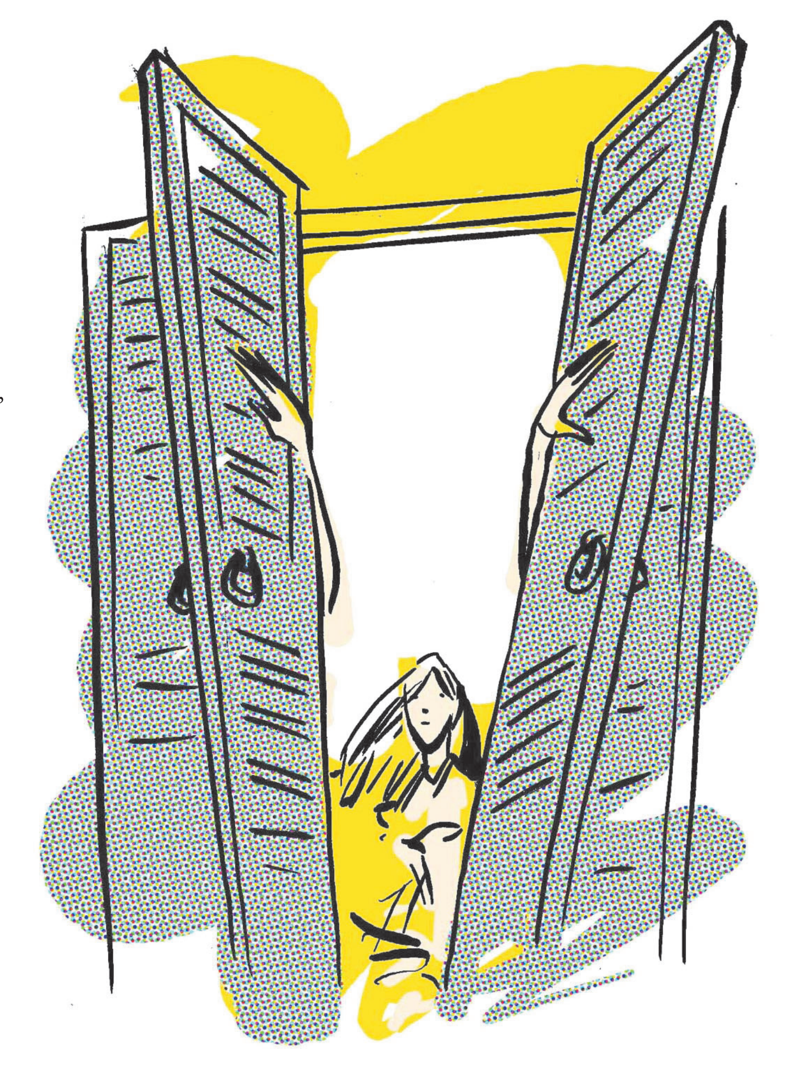
Tarde a solas

"Vacía la casa donde tantas veces
las palabras incendiaron los rincones.

La noche se anticipa
En el piano mudo
Que nadie toca.

Voy a solas desde un recuerdo a otro
Abriendo las ventanas
Para que tu nombre pueble
La mísera quietud de esta tarde a solas. (...)"

Norah Lange, *Los días y las noches*.
En *Martín Fierro 1924-1927. Antología*,
Buenos Aires, Carlos Pérez Editor, 1969.



Ci yacet

"Ci yacet pulvis, cines et nihil". Inscripción
en la tumba del cardenal Portocarrero.
"Aquí yacen ceniza, polvo y nada.
Cayeron en el centro de la lucha,
cayeron en el centro de la tarde
a la perfecta soledad, madura.

Aquí yacen ceniza y polvo y nada,
pero su sangre corre en nuestra sangre
que ceniza no es, ni polvo y nada.(...)

Polvo y ceniza y nada no es su muerte,
que la muerte en la lucha no es la muerte,
no pongáis epitafios a su muerte. (...)

De la tierra vinieron y a la tierra
volvieron y la tierra los devuelve.
Son la Historia, que sigue.
Son la Revolución, que nunca muere."

Raúl González Tuñón, *La muerte en Madrid*,
Buenos Aires, Ediciones Feria, 1939.

Apunte Callejero

En la terraza de un café hay una familia gris. Pasan unos senos bizcos buscando una sonrisa sobre las mesas. El ruido de los automóviles destiñe las hojas de los árboles. En un quinto piso, alguien se crucifica al abrir de par en par una ventana. (...)"

Oliverio Girondo, *Veinte poemas para ser leídos en el tranvía*.
En *Obras Completas*, Buenos Aires, Losada, 1968.

Bibliografía

AGUILAR, GONZALO, *Poesía concreta brasileña: las vanguardias en la encrucijada modenista*, Rosario, Beatriz Viterbo, 2004.
ANTELO, RAÚL, "Estudio filológico preliminar (Papiers collés)". En: *Oliverio Girondo, Obra completa*, Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica, Edición de archivos, 2000.
BIANCO, JOSÉ, "Eduardo González Lanuza". En: Eduardo González Lanuza, *Poesía*, Buenos Aires, Eudeba, 1965.
CELLA, SUSANA (comp.), *Por Tuñón*, Buenos Aires, Ediciones del Instituto Movilizador de Fondos Cooperativos C. L., 2005.
CÓRDOVA ITURBURU, CAYETANO, *La Revolución Martinfierrista*, Buenos Aires, Ediciones Culturales Argentinas, Ministerio de Educación y Justicia, 1962.
DE CAMPOS, HAROLDO, "La poesía concreta y la realidad nacional". En: *Brasil transamericano*, Buenos Aires, El Cuenco de Plata, 2004.
FERRARI, GERMÁN, "Raúl González Tuñón, una pluma proletaria", *Todo es Historia,* N 446, Septiembre de 2004.
MASIELLO, FRANCINE, *Lenguaje e ideología. Las escuelas argentinas de vanguardia*, Buenos Aires, Librería Hachette, 1986.
MENDIOLA OÑATE, PEDRO, "Oliverio Girondo. La ciudad animada". En: Carlos Rovira (ed.), *Escrituras de la ciudad*, Madrid, Palas Atenea, 1999.
MIGNOLO, WALTER, "La figura del poeta en la lírica de vanguardia". En: *Revista Iberoamericana*, nro. 118-119, enero-junio, 1982.
MOLINA, ENRIQUE, "Hacia el fuego central o la poesía de Oliverio Girondo". En: *Obras de Oliverio Girondo,* Buenos Aires, Losada, 1993.
SALAS, HORACIO, *Conversaciones con Raúl González Tuñón*, Buenos Aires, Ediciones La Bastilla, 1975.
SARLO, BEATRIZ, *Una modernidad periférica: Buenos Aires 1920 y 1930*, Buenos Aires, Nueva Visión, 2003.
SARLO SABAJANES, BEATRIZ, "Prólogo". En *Martín Fierro (1024-1927)*, Buenos Aires, Carlos Pérez Editor, 1969.
SCHWARTZ, JORGE, *Homenaje a Girondo,* Buenos Aires, Corregidor, 1987.
SCHWARTZ, JORGE, *Vanguardia y cosmopolitismo en la década del '20. Oliverio Girondo y Oswald de Andrade*, Rosario, Beatriz Viterbo, 1993.

Ilustraciones

P. 578, *Emilio Pettoruti,* Buenos Aires, Banco Velox, 2000.
P. 584, GIRONDO, O., *Veinte poemas para ser leídos en el tranvía. Calcomanías*, Buenos Aires, Losada, 1994.
P. 582, GONZÁLEZ LANUZA, EDUARDO, *Poesía de Eduardo González Lanuza*, Buenos Aires, Eudeba, 1965.
P. 588, GONZÁLEZ TUÑÓN, RAÚL, *Antología Poética*, Buenos Aires, Losada, 1980. *La muerte en Madrid*, Buenos Aires, Página/12, s/f. *Los caprichos de Juancito caminador*, Buenos Aires, Página/12, s/f.
P. 579, P. 582, *Historia de la Literatura Argentina*, t. II, Buenos Aires, CEAL, s/f.
P. 584, P. 585, SCHWARTZ, JORGE, *Homenaje a Girondo,* Buenos Aires, Corregidor, 1987.
P. 587, *Lyra*, Año XXXV, nº 234-36, Buenos Aires, 1977.
P. 582, MASTRONARDI, CARLOS, *Conocimiento de la noche*, Buenos Aires, Editorial Raigal, 1956.
P. 582, MOLINARI, RICARDO E., *La escudilla*, Buenos Aires, Emecé, 1973.
P. 582, OLIVARI, NICOLÁS, *La musa de la mala pata*, Buenos Aires, Editorial Deucalión, 1956.
P. 580, *Picasso's Picassos. An exhibition from the Musée Picasso, París*, London, Arts Council of Great Britain, 1981.
P. 589, *Poesía concreta. A. Artaud, M. Bense, D. Pignatari y otros*, Buenos Aires, CEAL, 1982.

Auspicio:



gobBsAs